
NÁČRT KOMPOZIČNÍ POETIKY ČESKÉ GOTICKÉ POEZIE

FRANTIŠEK VŠETIČKA

Gotika je první umělecký styl, který utvářel všechna tehdy stávající umění. Tak tomu bylo alespoň v českých zemích. Nesl sice jisté znaky jednoduchosti, ale na druhé straně přinesl mnohé, co má dodnes trvalou a platnou hodnotu. Josef Čapek byl dokonce přesvědčen o jedinečnosti a výlučnosti gotiky: „gotika opravdu není dětským uměním, po kterém se vyvinula pozdější umělecká období k větší dokonalosti, neboť její vyspělá vědomá uzákoněnost a její formové znalosti nebyly žádným stylem předstiženy“ (Čapek 1958: 77). Josef Čapek při formulování této myšlenky měl nepochybně na mysli zejména gotickou architekturu a výtvarné umění, jeho slova platí však i pro literaturu.

Čtrnácté století, v němž gotika vrcholí, představuje v české literatuře psané nejen českým jazykem první nebývalý rozmach, a to téměř ve všech jejích druzích. Nepochybně nejpronikavěji v oblasti poezie. A opět ve všech jejích sférách – od velké epiky typu *Alexandreidy* a *Života sv. Kateřiny* až po drobnou milostnou lyriku, a ještě drobnější gnómičké texty. Poezie středního a nevelkého rozsahu je přitom nejzávažnější a nejdůležitější, neboť její sdělnost je v mnohých případech doprovázena autorovou zjevnou snahou vtisknout jí dokonalý a výrazný tvar. Tvarosloví těchto básnických děl – jde zejména o zmíněnou veršovanou produkci středního a drobného rozsahu – je neobyčejně rozmanité a objevují se v ní kompoziční principy a postupy, jež se v průběhu slovesného vývoje staly běžné, dokonce i v literatuře devatenáctém a dvacátém století.

Stěžejními tektonickými principy, k nimž se tvůrci čtrnáctého věku uchylují, jsou princip paralelní a triadický. Paralelní princip patří přitom

k nejstarším, zcela běžný byl zejména v lidovém básnictví. Velkou pozornost mu v několika pracích, opírajících se především o výzkum lidové tvorby, věnoval Roman Jakobson, který ve svých *Dialogích* s Krystynou Pomorskou své myšlenky shrnul do výstižné kapitoly, v níž mimo jiné konstatuje: „Zaměření na paralelismus spolu se shodou uvnitř veršových párů vyvolává zvýšenou pozornost zaměřenou na jakoukoliv podobnost a jakoukoliv rozdílnost mezi sousedními páry řádek a mezi půlverši uvnitř řádky; zkrátka každá podobnost a každá protikladnost nabývá zvláštní závažnosti“ (Jakobson 1993: 78).

Ze staročeské poezie je na paralele, podobnosti, souběžnosti vystavěn jak rozsáhlejší *Svár vody s vínem*, tak menší *Píseň o Štemberkovi* a skladba *Doroto, panno čistá*. Jde nepochybně o různé autory, kteří také postupovali různým způsobem. Tvůrce *Písně o Štemberkovi* vede celou sumu paralel mezi dvěma zneprátenými světy, jež prostupují až do dílčích detailů, a to nejen do způsobu jednání obou protikladných stavů, což je záležitost tematická, ale rovněž do výstavby strofy, verše, poloverše a rýmu. Hlavní osu *Sváru vody s vínem* představuje záporný paralelismus, jehož básník použil jednak v argumentaci obou stran, jednak v jejich chování. Skladba *Doroto, panno čistá* je dílo sakrální, v němž posvátnost svěťice demonstruje její autor v paralelních scénách pokušení a zázraku, jež jsou v textu pravidelně rozvrženy.

Triadický princip, zejména ve středověku, je vnímán sakrálně a nahlížen především z hlediska kultu Nejsvětější Trojice. Toto pojetí je oprávněné jen částečně, neboť příklady ukazují, že jeho použití je běžné jak v textech posvátných (*Doroto, panno čistá*), tak v poezii světské (*Desatero kázanie božie, Závišova píseň*). V písni *Doroto, panno čistá* vepsal její anonymní autor triadičnost už do volby strofy, již pro staročeskou zpěvnou poezii byla strofa trojdílná. Básník v jejím textu uplatnil rovněž numerickou symboliku, založenou na božském čísle tři. Skladba *Doroto, panno čistá* se od dobové básnické produkce liší tím, že ji její tvůrce vybudoval na dvou základních principech – na principu paralelním a triadickém zároveň. *Desatero kázanie božie* patří naopak k satirickým skladbám; její text se přidružuje desatera, v jejichž jednotlivých kázáních uvádí autor vždy tři druhy prohrěšků proti němu. Tento postup básník poměrně důsledně dodržuje.

Závišova píseň je na rozdíl od předchozích milostného rázu, její ternaritu určuje zejména její tektonika, neboť se skládá ze tří strof a každá z nich ze tří strofett. Ve výkladu této skladby (a nejen této) je použito italského versologického termínu strofetta, což nemusí být zrovna náhoda, neboť vlašské prostředí ji podstatným způsobem ovlivnilo (pochopitelně především jejího autora Záviše ze Zap, který je nepochybně jejím tvůrcem).

Pokud jde o numerické stavebné principy, použili je ještě dva básníci – autor milostné básně *Přečkaje vsie zlé stráže* a autor moralistní skladby *Smrt*. První z nich vystavěl její tvůrce na dyadickém principu, druhou – což je malý zázrak – na principu oktadickém. Malý zázrak je to už proto, že vysoké číslo ve výstavbě textu bývá obvykle opomíjeno, zejména číslo skutečně vysoké. Jeho výskyt v gotické éře patří sice k jevům výjimečným, v dalším vývoji – a už v době moderní – jej uplatnil snad pouze Slovák Vladimír Hurban Vladimírov v dramatu *Zámek skřípe* (Všetička 1996: 108–113). Zdůrazňuje-li Josef Čapek o gotice, že „její vyspělá vědomá ukázněnost a její formové znalosti nebyly žádným stylem předstiženy“, pak oktadičnost *Smrti* je toho názorným dokladem.

Oswald Spengler ve svém *Zániku Západu* poznamenal, že „gotické dómy a gotické chrámy jsou zkamenělou matematikou“ (Spengler 2010: 66). Filosofův soud lze bezezbytku vztáhnout i na gotickou poezii, nebo alespoň na jednu její složku, v níž stavebná frekvence čísel dvě, tři a osm naznačuje, že jsou slovesnou matematikou.

Vedle dyadického principu se ve čtrnáctém století daleko častěji v poezii objevuje architektonická dyáda, tj. štěpení textu do dvou částí, převážně ovšem do částí neoznačených. Vyskytuje se ponejvíce ve světských skladbách, konkrétně v *Notě od pana Viléma Zajiece*, v *Písni o Štemberkovi* a v milostné *Jižť veselé vzdávám*. V každé z nich postupoval autor poněkud jiným způsobem. *Notu od pana Viléma Zajiece* rozvrhl do třinácti plus deseti strof (předpokládá se, že zmíněných deset strof bylo dodatečně připsáno). *Píseň o Štemberkovi* se skládá z devíti a šestnácti strof. Výjimku představuje milostná *Jižť veselé vzdávám*, která se pravidelně půlí na čtyři plus čtyři strofy; otázkou zůstává, zda toto pravidelné rozvržení nesouvisí s milostným tématem.

Jedním ze specifik staročeské poezie je tzv. integrační prvek, prostupující a svazující jednotlivé části básnického textu. Vyskytuje se téměř bez výjimky v milostné poezii – v *Závišově písni*, v *Dřevo sě listem odievá*, v *Jižť veselé vzdávám* a v *Noci milá*. Zmíněnou výjimku tvoří *Otep myrry*, která patří ke skladbám, které mají nebo mohou mít sakrální i světský (zde milostný) význam. Integrační prvky jsou v milostné poezii celkem rozmanité, ve své podstatě jsou však určeny milostným námětem. Tak například v písni *Dřevo sě listem odievá* ztělesňuje tento prvek substantivum *srdce*, po případě jeho deminutivní tvar *srdečko*. V *Závišově písni* výraz *túha* a jeho odvozeniny; v básni *Jižť veselé vzdávám* sousloví *té krásné paní*. Píseň *Noci milá* zahrnuje dva integrační prvky, z nichž první představuje adjektivum a substantivum *milý*. Významově dvojdomá *Otep myrry* sestává ze tří částí, z nichž každá má svůj integrační prvek – první část spíná syntagma *mój milý*, druhou výrazy *srdečko* a *dušě* a v třetí její dějovost zdůrazňují slovesné tvary *vzezřev* a *vzezřech*.

S předchozími dvěma stavebnými prostředky bezprostředně souvisí architektonická korespondence, založená na korespondenci tematické a tvárné zároveň. V písni *Dřevo sě listem odievá* tvaroslovnou složku představují triadické strofy a strofetty, tematickou složku pak zdůrazňování mlčenlivosti (*nepoviedaj třeciemu*). V *Závišově písni* probíhá tato korespondence mezi třetí strofou a trojicí zvířat, o nichž je v této sloce řeč.

Obsah jednotlivých staročeských skladeb sděluje obvykle autor, někdy jejich dějový průběh zprostředkovává vypravěč, přednášeč, zpěvák. Nejčastěji jde o vypravěče personálního, v textu vystupujícího. Tak je tomu ve skladbě *Podkoní a žák* a v albě *Přečekaje vsie zlé stráže*. V *Podkoním a žákovi* podává vypravěč svědectví o tom, co se odehrálo v krčmě mezi dvěma svářícími se. Jeho role je víceméně pasivní. Ve svítáníčku *Přečekaje vsie zlé stráže* vypravěč-zpěvák líčí milostnou návštěvu u paní svého srdce. Přednášeč-zpěvák vystupuje rovněž v písni *Sedláci*, na rozdíl od výše zmíněných skladeb jde o vypravěče tendenčního – sedláky hrubě hanobí, jak je ostatně v literatuře běžné až do sklonku osmnáctého století.

Pro milostnou poezii gotické éry je příznačný zpěvní verš, jenž se pro-
sazuje i tehdy, není-li veršovaný text vyslovenou písni. K podstatným zna-

kům zpěvního verše patří repetice a refrén. Důsledně uplatnil básník repetici zejména v *Písni o Štemberkovi*, kde obměňované verše pronáší jak protagonista, tak jeho nepřátelé. V albě *Šla dva tovariše* se repetice nahromadily především v závěrečné části, kde se milenci loučí.

Píseň o Štemberkovi je propojena rovněž refrénem, vlastně refrény, z nichž první má žehnající charakter a druhý, podstatnější, charakter želící. Jinou variantu refrénu uplatnil tvůrce *Závišovy písně*, jež má tři strofy, z nichž každou zakončil jednotlívým refrénovým sdělením.

Pro milostnou poezii (i když zdaleka nejen pro ni) je dále příznačná aliterace. Nachází se ve skladbách *Tvorče milý*, *Šla dva tovariše* a *Otep myrry*. V poslední z nich dominuje už v samotném incipitu (*Otep myrry mněť můj milý, milujeť mě...*). Aliterace nejen zvýrazňuje zvukomalebnost básnického textu (tak závažného a vítaného především ve verších milostného ražení), zdůrazňujíc podstatná místa textu přispívá zároveň k jeho osobitosti (což se týká zejména výše zmíněné trojice).

Uvedené tektonické prostředky se vyskytují častěji, nejsou však zdaleka ojedinělé. Vedle nich se objevují gnómy a exempla, použité jako stavební materiál textu. Dále rytmus, vnitřní rým, středová strofa, otevřené finále a numerická a barevná symbolika. Z hlediska versologického je pozoruhodná trochejská tendence, metrický impuls novodobého básnictví (výrazněji uplatněná v písni *Noci milá*).

První vrchol české poezie, spjatý s gotickým obdobím, charakterizují nejen rozmanité náměty, ale také, a především rozličné kompoziční principy a postupy. Jde v podstatě o tektonické prostředky, které vytvořily základ pro další vývoj strukturovaného literárního díla. Ne tedy pouze poezie, ale slovesnosti jako celku.

Použití posléze jednotných a stěžejních stavebních principů v literárním díle již ve čtrnáctém století svědčí nejen o důmyslnosti tvůrců, ale rovněž o vyspělosti domácího slovesného kontextu. Autoři již nepoužívají pouze dílčích kompozičních prostředků, ale rozhodným způsobem sahají po jednoznačném druhu vyjádření. Cesta k emotivně působící tvorbě, podpořená volbou jednotlívých tektonických principů, je tak pro další vývoj literatury trvale otevřena.

Úhrnem možno říci, že vše stěžejní, co vzniklo již v české gotické poezii, z toho dnešní básnické umění vědomky i nevědomky žije. Dědictví poezie gotické éry je tedy navýsost inspirující.

LITERATURA

ČAPEK, Josef

1958 *Moderní výtvarný výraz* (Praha: Československý spisovatel)

JAKOBSON, Roman

1993 *Dialogy*; přel. M. Pittermannová (Praha: Český spisovatel)

SPENGLER, Oswald

2010 *Zánik Západu*; přel. M. Váňa (Praha: Academia)

VŠETIČKA, František

1996 *Stavba dramatu* (Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého)